PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 46 (215)
WARSZAWA
18 LISTOPADA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

ROMAN KOŁONIECKI

NAD TRUMNĄ POETY

Wszyscy, którzy wierzymy w to, co prawdą jest nieomylną: że w każdym życiu ludzkim dwie rzeczy są najważniejsze i że zowią się one marzenie i chleb — stojąc nad trumną dzisiejszą, nad trumną Bolesława Leśmiana, dajemy tu świadectwo, żeśmy zaciągnęli wobec Niego nie spłacony nigdy dług wdzięczności. Bo czyż można nie być



BOLESŁAW LEŚM AN

wdzięcznym temu, kto wiecznie głodnym sercom pozwalał zaznać smaku chleba najcudowniejszego, chleba, co się pomnaża do woli i wystarcza dla wszystkich? On marzeniom — niby ptakom najrzadszym — horyzonty szerokie zakreślał, obdarzał je sytnością prawdziwego chleba, a chleb powszedni zaprawiał woniami marzeń.

W osobie Bolesława Leśmiana odszedł od nas poeta wielki i wyjątkowy. Bo tylko poeta wielki i wyjątkowy może — tak jak On — anielsko świat lekceważyć, a zarazem tak zmysłowo go kochać. Tylko poeta wielki i wyjątkowy umie fakty najprostsze przeobrażać w nieprawdopodobne przygody Sindbada Żeglarza, chwile najkrótsze zmieniać w fantastyczne klechdy sezamowe, uczyć najlichszych prostaczków i maluczkich religijnej miary i tajemnicy istnienia. Dziś, gdy odszedł — bosko niedotrudzony i przedziwnie nadpełny, stajemy się ubożsi o jeden klucz magiczny, który — ilekroć tego chcieliśmy — otwierał nam siódme niebiosa i zaludniał naszą samotność wielością światów i próżni.

Życiem swym spełnił pracę, nie będącą w żadnej proporcji do sił pojedyńczego człowieka: spełnił pracę całego pokolenia w Polsce. Był u nas — prawie sam jeden — zamkniętą w sobie epoką, która w poezji zachodnio-europejskiej zwie się epoką symbolizmu. Prawie sam jeden — Eol poezji polskiej u przedproża bieżącego wieku — napełnił kraj nasz wiatrami śródziemnomorza, w olimpijskiej gonitwie poetów dorównał rekordzistom kultur zachodnich i stał się w rodzimej sztuce ambasadorem Europy. Symbolicznie wieloznaczna, po mistrzowsku uwarstwiona poezja Bolesława Leśmiana stanowiła zagadkową symbiozę ducha latyńskiego i słowiańszczyzny. Tej właśnie chemii duchowej przypisać trzeba niezwykłą siłę wizji i filozoficzną wieloplanowość Jego wspaniałej liryki.

Wiersze autora *Napoju cienistego* — to także hojny dar, złożony poetom z obu młodszych od Niego generacji. Gdyby nie ta wirtuozowska i bogata twórczość, będąca świetną, niezastąpioną szkołą nowatorstwa i wyrafinowanych technik artystycznych — wszyscy poeci polscy, którzy dziś przeżywają swe apogeum, byliby dla odbiorców obcy i nieczytelni. On ich wyćwiczył w wierności dla siebie samych, choćby za cenę klątwy niezrozumialstwa — On także uczył czytelników, ile rozkoszy dać może lektura wierszy pytyjsko mądrych i z pozoru pytyjsko zawiłych. Był więc zarówno mistrzem poetów, jak i tych, którzy sny poetów pragną sobie tłumaczyć.

Na łące swej zasiał kwiaty, jakich przedtem nie spotykało się w żadnych bajkach, zioła o barwach niemożliwych i mocach niewiarygodnych. W Jego sadzie rozstajnym krzyżowały się ścieżki zewsząd i znikąd, snuły się zapachy pospolitego czarnoziemu i gwiazdostanów najdalszych. Twórczość Jego nie znała granic między realnością i nierealnością, ujarzmiła tyrański dualizm marzenia i jawy. Żył w Nim instynkt władczy potężny, bez którego niesposób panować chimerom, bez którego trudno byłoby rozkazywać w dziecięcym, rajskim państwie Jawrzonów, Znikomków, Migoniów i Śnigrobków. Poeta miary Bolesława Leśmiana rządzi w nim przede wszystkim szczerozłotym berłem swego fantazjotwórstwa. Jest tam królem, lecz i kapłanem — bo właśnie wszelkie fikcje wymagają zawsze najżarliwszej liturgii. Nikt owej liturgii tak dobrze, jak Zmarły poeta, nie znał.

Skoro w imieniu warszawskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich przyszło mi żegnać dziś trumnę Czcigodnego Kolegi — pragnę w tym pożegnaniu powtórzyć proste słowa cudzoziemskiego twórcy, który modlił się ongi: „Zbaw, Panie, duszę tego człowieka, gdyż on tak miłował poezję, a przecież poezja — to Ty!“ [1].

ROMAN KOŁONIECKI

[1] Mowa, wygłoszona dn. 9 listopada b. r. na cmentarzu powązkowskim.

BOLESŁAW LEŚMIAN

* * *

Po ekstazach i klątwach cierpienia,
Po ciemnościach... bez iskry promienia,
Podścieliwszy pod głowę rogoże,
Na śmiertelne złożyli mnie łoże.
I noc do mnie przyszła i odeszła...
I dzień do mnie przyszedł i wnet odszedł...

Świat mi w oczach rwał się jako przędza
I upadał jak złamana wieża...
A nade mną stała bez pacierza
Nędza bólów... najstraszniejsza nędza.
O mój Boże! Bezserdeczny Boże!
Moje twarde, prokrustowe łoże!

I przyszły i przyszły do mnie znachory,
Mistyczne ducha doktory.
Mistrz ich wiedzie z wyciągniętą dłonią,
W czarnej szacie, z pochyloną skronią,
Swoją rękę na sercu mi składa,
A ja słyszę jak on szeptem gada:

„Już u niego zamiast serca grób,
„Już on stał się zimny niby trup!
„Nie pomogą teraz żadne leki,
„Jeno cmentarz bliski, niedaleki!
— Zamilcz, Mistrzu, mylne twoje słowa!
Nie od śmierci tak mi cięży głowa.
To ostatnie cierpień przesilenie!
Jutro po nim przyjdzie wyzwolenie!

Spopieliłem wszystkich łez atomy,
Spopieliłem wszystkie piersi gromv,
Nowe gwiazdy ujrzę na błękicie
I od jutra nowe zacznę życie!

A mistrz stoi smętny wciąż nade mną
Z twarzą bladą i źrenicą ciemną,
Moje własne słowa wciąż powtarza,
A mnie słów tych każdy dźwięk przeraża:
„Spopieliłeś wszystkich łez atomy,
„Spopieliłeś wszystkie piersi gromy,
„Inne gwiazdy ujrzysz na błękicie...
„I od jutra inne zaczniesz życie!

I noc do mnie przyszła i odeszła,
I dzień do mnie przyszedł, odszedł,
Nie powrócił.

Kijów, 1896.

BOLESŁAW LEŚMIAN

IRENA GAŁĘZOWSKA

JEDNA PRAWDA I WIELE NIEPOROZUMIEŃ

Nie jest bynajmniej rzeczą konieczną a nawet wskazaną wyjaśniać wszystkie niedomówienia, zachodzące między ludźmi — a to choćby z tego względu, że czas jest rzeczą zbyt kosztowną, zbyt błogosławioną, by tracić go na dochodzenie swych racji, przeradzające się, jakże często, w pieniactwo. Przy dobrej woli można porozumieć się bardzo prędko, przy pomocy słów określających sytuację bliżej, tzn. wedle jej istotnej treści — i wtedy wyjaśnienie jest bezcennym nabytkiem chwili, czasami streszczonym okresem, odskocznią i początkiem głębszego zrozumienia. Inaczej rzecz się przedstawia, gdy się ma do czynienia z wolą złą, dla której słowo nabiera, że tak powiem, podstawionego znaczenia, a ton — sfałszowanej nuty; wtedy rozsądniej jest nie tracić czasu. Na stanowisko pośrednie, wyrażające się w języku psychologii władz: biernością, a w psychologii syntetycznej: brakiem syntezy, czyli niewiedzą — pozostaje jeszcze jedna rada: spróbować. Taka próba staje się koniecznością wewnętrzną i społeczną w chwili, gdy przedmiotem nieporozumienia jest rzecz ważna, gdy grozi ono zniekształceniem jakiejś pożytecznej formy myśli lub czynu, gdy jest wyrazem oceny powierzchownej lub niesprawiedliwej.

Przypuśćmy, że ktoś na skrzyżowaniu dróg pozamieniał tablice, wskazujące właściwe kierunki do właściwych miejscowości. Przechodzień uważny łatwo się połapie, że coś jest nie w porządku, o ile zasadniczo wie, że idzie na wschód a nie na zachód. Nieuważny w ogóle na tablice nie patrzy. Bez względu jednak na tę różnorodność reakcji, normalnym odruchem uświadomionego przechodnia będzie pragnienie, żeby tablice wróciły na swoje miejsca, a może nawet po prostu przestawienie ich.

Pobudką tych kilku poniższych uwag jest właśnie przekonanie, że powinno się reagować na błędy w napisach i etykietach, zwłaszcza gdy błąd jest podwójnie ważny: ze względu na rzecz i na osobę. Chodzi tu o sprawozdanie w *Przeglądzie prasy* (nr 42 *Pionu*) z artykułu zamieszczonego w nr 24 *Polityki*, który znowu jest omówieniem artykułu ks. Augustyna Jakubisiaka pt. *Mit o myśleniu nietendencyjnym*, zamieszczonego w *Pionie* nr 28. Tak z artykułu *Polityki*, jak ze sprawozdania *Pionu* wynika przede wszystkim, że ks. Jakubisiak jest „irracjonalistą", przedstawicielem „tradycji augustyńskich", filozofii przedwojennej, której krańcowym wyrazem był modernizm, a dziś są ideologie praktyczne. Wyrazem reakcji „myśli" ma być logistyka oraz filozofia neoscholastyczna.

Tak daleko posuwać nieporozumienia nie wolno. Ks. Jakubisiak racjonalistą nie jest, — to pewne, — ale jego nie-racjonalizm nie jest bynajmniej irracjonalizmem i zwalczać go w imię intelektualizmu, to wybijać otwarte drzwi. Nie jest racjonalistą w znaczeniu tradycyjnym, w którym poznanie jest wynikiem koniecznym niezbitych, ewidentnych zasad rozumu, a zmysły dają tylko mętne, wyobraźniowe, w gruncie rzeczy błędne pojęcie prawdy, tj. w znaczeniu kartezjańskim, spinozowskim i heglowskim. Nie jest również racjonalistą w znaczeniu kantowskim, w którym doświadczenie wiarygodne jest możliwe jedynie dla rozumu posiadającego gotowy, aprioryczny system powszechnych i koniecznych zasad, organizujących wyniki poznania empirycznego. Nie jest racjonalistą w znaczeniu teologicznym, tzn. że nie sprowadza prawdy objawionej wyłącznie do danych tzw. „światła naturalnego".

O ile jednak racjonalizm, jako uznanie wartości i niezbędności myśli, staje się przeciwieństwem mistycyzmu, okultyzmu, sentymentalizmu czy fideizmu — co wszystko, w pewnym niedość ścisłym sensie, da się objąć nazwą irracjonalizmu, — ks. Jakubisiak racjonalistą jest, tak jak jest nim każdy filozof wkładający w obserwację rzeczywistości i w pracę myśli coś więcej, niż instynkt lub ślepe posłuszeństwo. Mówię: ślepe, gdyż świadome posłuszeństwo nakazom konsekwentnego badania, logicznych przesłanek lub własnego sumienia, jest warunkiem formalno-materialnego sensu każdej syntezy naukowej, filozoficznej, psychologicznej czy moralnej. Niestety, jakże często się zdarza (na przekór twierdzeniu O. Bocheńskiego, że „wyjąwszy stany patologiczne", nie można wmówić w siebie, „że ta sama rzecz może równocześnie posiadać jakąś cechę i jej nie posiadać"), że filozof-racjonalista gwałci podstawową zasadę logiki — zasadę sprzeczności — i z gwałtu czyniąc prawo podporządkowuje mu wychowanie umysłowe i etyczne całych pokoleń. Na przykład Hegel, rządzący w chwili obecnej bezpośrednio oficjalną filozofią nazizmu, poprzez Marksa — filozofią bolszewizmu, a poprzez Gentilego — filozofią faszyzmu. Zjawiska podobne nie powinny uchodzić uwagi racjonalistów, obowiązanych do tłumaczenia zjawisk wszelkich, w myśl zasady, że wszystko „co jest rzeczywiste, jest zrozumiałe".

Gdyby pojęcie racjonalizmu można było zastąpić pojęciem intelektualizmu, sprawa określenia filozoficznej postawy ks. Jakubisiaka byłaby ułatwiona. Intelektualizm jednak ma też znaczenia, których przypisać mu nie można. Np. znaczenie idealistyczne, w którym rzeczywistość sprowadza się całkowicie do myśli, lub nawet psychologiczne znaczenie Herbarta, dla którego wszelkie zjawiska, afektywne czy wolitywne, są zjawiskami intelektualnymi nieokreślonymi. Natomiast jeśli intelektualizmem nazwiemy teorię głębokiej poznawalności rzeczy, różnej od tej, którą głoszą konceptualistyczne systemy, kończące się zazwyczaj ontologicznym monizmem, panteizmem lub agnostycyzmem, lecz nieskończenie zgodniejszej tak z logiką, jak z nauką ścisłą; jeśli ów żywy intelektualizm, przeniesiony na teren psychologiczny, weźmiemy po prostu jako prymat myśli i świadomości nad nieskoordynowanym instynktem i szablonową, warunkową reakcją fizjologiczną, a na terenie normatywnym nazwiemy tak obowiązek inteligencji, to jest zrozumienia i rozróżnienia rzeczy, ludzi i sytuacji, — w takim razie system filozoficzny ks. Jakubisiaka jest intelektualistyczny. Zanim jednak pozwolę sobie zastanowić się chwilę nad naturą i treścią tego *sui generis* intelektualizmu, wydaje mi się konieczne sprecyzowanie kilku uwag drugo- i trzeciorzędnych.

Po pierwsze: woluntaryzm nie pokrywa się bynajmniej z irracjonalizmem, bo gdyby tak było, woluntarysta Kartezjusz byłby irracjonalistą — a Kartezjusz, jak wiadomo i jak mu to często sam Maritain wyrzuca, jest ojcem racjonalizmu. Tak dalece można pogodzić twierdzenie, że wszechświat składa się z pierwiastków poznawalnych — że nauka o nim i, co za tym idzie, wiedza powinna się stać tak jasną jak 2 a 2 = 4, — że przy dobrej metodzie „nie ma rzeczy tak odległych, żeby do nich dojść nie było można, ani tak ukrytych, żeby ich odkryć nie można" (*Discours sur la méthode*, cz. 2), z twierdzeniem, że sąd jest aktem wolnym, że „wolność polega na tym, że możemy coś uczynić lub nie, twierdzić lub przeczyć tej samej rzeczy, dążyć do niej lub od niej uciekać" (4 Medytacja), jesteśmy więc odpowiedzialni za nasze sądy i za nasze błędy, bo, jak dodaje Ojciec Malebranche, Oratorianin, „umysł dostrzega, a wola sądzi i rozumuje, spoczywając dobrowolnie na tym co jej umysł przedstawia". Ale filozof, o którego tu chodzi, jeszcze inaczej tę kwestię ujmuje, gdyż inne są jego metafizyczne przesłanki.

Nie wiem również, czy można zarzucić irracjonalizm, „uważający instynkt za najwyższą funkcję ludzką", jednemu z najpotężniejszych umysłów średniowiecza, doktorowi zakonu franciszkańskiego Duns Scottowi, ponieważ oparł swą doktrynę, do pewnego stopnia tak bliską scholastyce dominikańskiej, na twierdzeniu: *Voluntas est superior intellectu*, i z niego wyciągnął tak pełne treści wnioski wolności aktu twórczego i indeterminizmu moralnego stworzeń. Trzeba zrozumieć, że logika wewnętrzna systemu nakazuje czasem przenieść metafizyczny wniosek na teren psychologiczny i że nie można być jednocześnie pionierem wewnętrznych wymagań sumienia i deterministą. Nie jest to wcale pragmatyzm, tylko umiejętność myślenia wedle zasad prawdziwej logiki, która za treść swych przesłanek odpowiadać musi.

A propos takiego przedziwnego pomieszania pojęć, w którym wysoce konsekwentna myśl filozoficzna dzieli los instynktowych zabobonów, przypomina mi się zdanie pewnego znakomitego krytyka teorii prelogizmu. Teoria ta, jak wiadomo, spędza do jednej stajenki wszystko, co z daleka nawet przypomina metafizykę lub wiarę w cośkolwiek. „Dziwna zaiste — mówi ów krytyk,— nieścisła i bardzo prymitywna jest klasyfikacja pojęć, która stawia w jednym rzędzie wiarę w pierwiastek duchowy w człowieku i wiarę, że ów pierwiastek wychodzi z człowieka w nocy, wędruje po dżungli i wstępuje w krokodyla".

Po drugie: w jakim właściwie znaczeniu, ponieważ zastanawiamy się już nad znaczeniami słów, używa się słowa intuicja? „Intuicyjne zatopienie się w rzeczywistość" Bergsona, „intuicjonistyczna estetyka" Bremonda itp. Co innego jest mistyczna kontemplacja, zatopienie się—nieomal zmysłowe— w przedmiocie, ekstaza, podnosząca (materialnie nawet) ponad ziemię, a co innego *intuicja umysłowa*, bystrość i szybkość sądu, bezpośrednie ogarnięcie przedmiotu rzeczywistego, indywidualnego, które jest warunkiem odkryć, wynalazków, tego, co (skądinąd niesłusznie) nazywa się twórczością, tego, co Poincaré *(Science et méthode)* nazywa władzą uczącą patrzeć, bez której matematyk byłby jak pisarz znający gramatykę, lecz pozbawiony pomysłów. Logika bowiem jest narzędziem demonstracji, a intuicja — wynalazków.

Po trzecie: w jakim związku, proszę mi powiedzieć, pozostaje „życie intelektualne dogmatami wiary" i analiza zdań „objawionych" oraz „syntaktycznych układów, w których badane słowo występuje". Dogmaty, mogące występować w filozofii jako zagadnienia metafizyczne, są dla logistyków pseudo-problemami, zaś poza metafizyką nie widzę możliwości bezpośredniego stwierdzenia dogmatu za pomocą „najporządniejszej" nawet metody naukowej, matematycznej, przyrodniczej czy logicznej — z chwilą gdy ta ostatnia nie odpowiada za materialną treść swych przesłanek. Jedno zdanie Ewangelii, przemyślane pod względem treści, bogatsze jest w filozoficzną i praktyczną prawdę (nie należy bowiem pogardzać praktyką życia), niż cała ta jałowa metoda, sterylizująca myśl — żywą, konkretną myśl wcieloną w słowo, rządzącą czynem, której źródło bije w tym najistotniejszym, streszczającym wszystko pierwiastku indywidualnego ludzkiego bytu, nazwanym w Piśmie Świętym sercem człowieka.

A teraz jedno jeszcze pytanie: co robić, gdy po długim, wcale nie bezmyślnym szukaniu dojdzie się do przekonania, że to właśnie jest prawdą, że to całościowe, określające pod względem treści, pojęcie jednostki ludzkiej jest prawdziwe, a w jakimś systemie filozoficznym trafi się na twierdzenie, że materia jest „principium individuationis", w innym — że człowiek jest czasowo-przestrzennym stosunkiem atrybutów myśli i rozciągłości, w innym jeszcze — że jest on abstrakcją, wyciągniętą z uniwersalnej idei, jaźni, zbiorowości lub czegoś podobnego? Co robić, pytam: zawiesić sąd swój (jak, w wypadku przeciwnym, radzi uczynić O. Bocheński) i, by uniknąć zarzutu irracjonalizmu, razem z sądem zawiesić, nie mówię wiarę, ale pełne, wolne, uczciwe przekonanie?

Wydaje mi się, że odpowiedź na to pytanie jest w ogóle zbyteczna. Dla ścisłości jednak (a raczej dla szczerości) odpowiem, że w takim wypadku nie należy zawieszać myśli, lecz ją puścić swobodnie: niech szuka. Oczywiście, znajdą się tacy, którzy podobną postawę nazwą tendencyjnym dowodzeniem wiary; ale mniejsza o nich! Niechaj umarli grzebią swoich umarłych, żywi zaś niech nie tracą nadziei, że to co stanowi ich najgłębszą tendencję, wybór ich „serca", objawiony w czasie dorobkiem myśli, da się obronić za pomocą dowodów, które zlecą się ze wszystkich najbezstronniejszych stron: z laboratorium Pasteura, z doświadczalnego ogrodu de Vriesa, ze wszystkich wymiarów nieeuklidesowej geometrii, z ruin klasycznego ewolucjonizmu i determinizmu, na których miejscu zaczyna wyrastać dzisiaj nieciągła, indywidualistyczna, kwantowa konstrukcja świata.

Otóż właśnie „irracjonalistyczna myśl" ks. Jakubisiaka jest dowodem, że wewnętrzne przekonanie, oparte na głębokiej intelektualnej intuicji, posiadające sprawdzian uczciwej znajomości historii filozofii, logiki i nauk ścisłych, a odnoszące się z najwyższym uszanowaniem do przedmiotu badań, tj. do bytów konkretnych, rzeczywistych, *ergo:* najobiektywniejszych, jakie mogą istnieć, — że to przekonanie, które możemy — o ile nam się podoba — nazwać tendencją, nie wyklucza pracy myśli, a przeciwnie: daje jej życie i wzbogaca treścią. A że tę tendencję czyli wybór w systemie, nie uznającym obiektywnego czasu, przenosi się poza doświadczalne szranki pojemności zmysłowej i obejmuje się nim wyczerpującą, przestrzenną realizację — to znaczy że się przyjmuje pewien postulat (jako że postulaty są nieuniknione), ale nie znaczy wcale, że się przeczy myśli i skreśla istnienie obiektywnej prawdy.

Ks. Jakubisiak jest nie tylko autorem artykułu *Mit o myśleniu nietendencyjnym*, lecz także autorem dwóch prac pt. *Essai sur les limites de l'espace et du temps (O granicach przestrzeni i czasu)* i *La pensée et le libre arbitre (Myśl i wolna wola)*, które znać trzeba, i to dobrze, by móc o jego filozofii mówić sumiennie. Obie te prace dopełniają się i stanowią całokształt — system, w którym dwie główne przesłanki stanowią: *primo* — stwierdzenie, że pierwsze zasady logiki nie dają się sprawdzić w zastosowaniu do bytu abstrakcyjnego, lecz tylko w zastosowaniu do bytu konkretnego czyli indywidualnego; *secundo* — że pozornie zasadnicza rozbieżność między myślą i wolną wolą, nakazująca kategoryczny wybór między intelektualistycznym determinizmem a indeterministycznym irracjonalizmem, daje się usunąć, gdy za intelektualizm, w myśl pierwszej przesłanki, przestaniemy uważać abstrakcjonizm, a indeterminizm zracjonalizujemy jako pozaczasowy autodeterminizm.

Oto wszystko — a jakie bogactwo konsekwencji! Z pierwszej, teoriopoznawczej przesłanki, w myśl konkretnie pojętych zasad tożsamości, sprzeczności i wyłączonego środka, wypływa ontologiczne stwierdzenie stałości i nieciągłości rzeczy, demonstrowane wynikami najnowszych badań biologicznych i fizycznych, niedostępne dla zmysłów, gdyż te muszą wyczerpywać w czasie jakościowe poznanie przedmiotów, lecz dostępne dla umysłu, który zdolny jest do syntetycznego, ilościowego ich ogarnięcia. Dowodem tego jest geneza liczb głównych, bynajmniej nie związana z czasem, lecz implikująca konkretną przestrzeń każdego poszczególnego bytu i jej indywidualne granice.

Z drugiej przesłanki wynika całkowite przetworzenie zasady przyczynowości, która z ogólnej i deterministycznej staje się indywidualna i autodeterministyczna, czyli zasadniczo wolna. Można się na to godzić lub nie, ale nie można tego nazwać „kontemplacyjnym" irracjonalizmem. W ogóle ktoś lubiący kontemplację, a choćby tylko łatwe myślowo drogi, niech się dobrze uzbroi, przystępując do *sumiennego* (podkreślam) zbadania argumentów ks. Jakubisiaka. Przede wszystkim będzie musiał przebrnąć przez skrupulatną analizę odnośnych aspektów kilku podstawowych systemów filozoficznych, a mianowicie: perypatetyko-scholastycznego i empirio-krytycznego (w pracy *O granicach przestrzeni i czasu),* Parmenidesa, Platona, stoików, Spinozy, Hegla, Kanta i Husserla — jako przedstawicieli deterministycznego intelektualizmu, a Arystotelesa i scholastyków — jako filozofów łagodzących konflikt myśli z indeterminizmem (w pracy *Myśl i wolna wola).* Ks. Jakubisiak bowiem nie twierdzi, jak się to często zdarza, że przed nim było nic, a od niego zaczęło się wszystko, ale, choć jest biegunowo przeciwny socjologizmowi, bada co przed nim myślano i pisano.

Następnie, będzie musiał ów czytelnik zaznajomić się z logiką, z nową geometrią i teorią liczb, z fizyką, w szczególności z teorią kwantów, z biologią, zwłaszcza mutacjonistyczną. W końcu, i to najważniejsze, musi on naprawdę pomyśleć i przemyśleć związki poszczególnych rozumowań z całością, tak syntetyczną, wewnętrznie logiczną i nie uchylającą się od żadnej dyskusji. Gdyż ten odrębny intelektualizm jest trudny — tak jak trudny jest każdy krok na nowej drodze, tak jak trudniejsza się staje nauka w miarę rozszerzenia zakresu, a zwłaszcza pogłębienia treści. Psychologia czterech wilgotności łatwiejsza była, niż jest (a zwłaszcza będzie) podejście do najtajemniejszej a jedynie konkretnej istoty: jednostki. Moralność oparta na choćby najlepiej zbudowanych ogólnikach jest niczym wobec prawdy, wyrytej na tablicy każdego serca.

Stając wobec rzeczy nowej, nie wolno pakować jej w stare, zwietrzałe naczynie, bo mogą przyjść tacy, co poproszą o zdanie sprawy z tego gospodarstwa; nie można bronić intelektualizmu, zwalczając myśl, której się nie zgłębiło, bo nie myśli się wtedy broni, lecz przesądów.

IRENA GAŁĘZOWSKA

JAROMIR OCHĘDUSZKO

KRZYK O BOGA

Trzeba mieć głęboko ugruntowany światopogląd, aby w natłoku współczesnych wydarzeń drogi historyczne narodu powiązać, jak wstęgi kokardą — i uchwycić ukryty tam sens, sprząc szerokie gościńce i ledwie widoczne ścieżki dziejowe podskórnymi klączami z psychiką narodu. Dla zrozumienia rytmu dziejów nie wystarcza cała bogata erudycja współczesnych nauk historycznych i społecznych. Niejednokrotnie bowiem tylko wiedza o człowieku duchowym i społecznym może rzucić nowy snop światła na mechanizm dziejowego łańcucha przyczyn i skutków. Na zjawiska te, znane, lecz w swojej doniosłości niedoceniane, zbyt mało dotąd zwracano uwagi.

Nasunęła mi się powyższa uwaga po przeczytaniu książki o komunizmie filozofa rosyjskiego, Mikołaja Bierdiajewa[1]. Jego „problem komunizmu" jest właśnie próbą, i to — trzeba powiedzieć — próbą udaną, prześwietlenia rzeczywistości sowieckiej poprzez pryzmat ponurych zakamarków duszy rosyjskiej. Stan wewnętrzny, psychika narodu, jej schorzenia i antynomialność, stają się tutaj projekcją przyszłości, zakreślają ramy i granice dla czynów. Wszystko zewnętrzne jest wyrazem wewnętrznego, symbolem ducha. Jest to widzenie historii i współczesnych nam wypadków od strony psychologii, od strony skarlałych i wykoszlawionych popędów i instynktów narodu rosyjskiego, na których podłożu zrodził się maksymalistyczny negatywizm inteligencji, kult pokłóconych z życiem jednostek i stałe prześciganie się o stawianie jak najdalszych od rosyjskiej rzeczywistości celów przebudowy politycznej i socjalnej. Zapewne, można dopatrzeć się w ujęciu problemu komunizmu Bierdiajewa w ogóle a rosyjskiej rewolucji w szczególności — wpływu demaskującej psychologii Freuda. Przede wszystkim jednak autor *Nowego średniowiecza* jest uczniem genialnego diagnosty choroby duszy rosyjskiej — Dostojewskiego. Cała twórczość Dostojewskiego od prologu *Pamiętników z podziemia* aż po proroczy epilog *Wielkiego Inkwizytora*, to jeden nieustanny psychoanalityczny zabieg, w intencji autora przeznaczony do leczniczego przetworzenia rozszczepionej psychiki inteligenta. Wiedziony psychologicznym wyczuciem historii—zobaczył on, pierwszy, w nihilistach — choć łączył go z nimi bunt przeciwko beznadziejności inteligenckiej — przyszłych organizatorów pomsty ludowej, wyswobodzicieli anarchicznych pierwiastków ludu rosyjskiego, powodujących możliwość wybuchu ślepej pasji odwetowej. Dostojewski był prorokiem rosyjskiej rewolucji. Natomiast Bierdiajew jest jej doskonałym interpretatorem. Filozof rosyjski, podobnie jak jego wielki poprzednik Dostojewski, widzi w duszy rosyjskiej jakąś nie zaspokojoną atawistyczną tęsknotę religijną, czyniącą z każdej idei bóstwo zmuszane do wcielania. Poszukiwanie zbawienia, albo na modłę religijną, albo na modłę społeczną, jest charakterystycznym rysem tej duszy, marzącej stale o odkupieniu, dążącej do zbawienia ludu, ludzkości, do zwalczania zła i cierpienia. Nic też dziwnego, że formuje się tutaj doktryna jedynego, prawdziwego chrześcijańskiego narodu, wybranego przez Boga do spełnienia wielkich celów i obdarzonego przezeń doskonałą religią i idealną formą rządu. Aksakow w imię chrześcijańskiego posłannictwa głosi rusyfikację jako walkę z elementami niechrześcijańskimi: na chwałę Boga należy pogromić wrogów Rosji. Leon Tołstoj zaleca swój chrystianizm, nowy chrystianizm i według niego jedynie prawdziwy, bo wypruty z grzechu społecznego i grzechu kultury, na których opierał się świat mieniący się dotąd chrześcijańskim. W tych warunkach psychicznych zrozumiały się staje nihilizm, zabarwiony socjalistycznie, i jego odpowiednik psychologiczny — komunizm, pretendujący do tego, aby stać się nową religią, posiadającą swoje święta, świętych i swoją liturgię obrzędową. Bez patosu religijnego komunizmu duch poświęcenia nie byłby możliwy u jego zwolenników. Toteż psychiczna struktura komunizmu jest religijną strukturą psychiczną à rebours. Symbolika Trzeciej Międzynarodówki Lenina, to przedłużenie, kontynuacja idei mesjanistycznej ludu rosyjskiego, wierzącego że Rosja pogrążona w bezmiarze nieszczęścia jest ową ofiarą, jest Mesjaszem nadchodzącego dnia. W miejsce Trzeciego Rzymu mnicha Filoteusza, wstąpiła eschatologiczna wiara w możliwość realizacji powszechnego szczęścia i dobrobytu w przyszłym społeczeństwie komunistycznym. Tak tedy ponad wszystkim nurtuje przekonanie, że Rosja Sowiecka, poprzez morze krwi i ogrom cierpień ludzkich, poprowadzi świat w lepszą przyszłość, w nowe formy bytowania społecznego. Nieszczęście i męka narodu ma służyć dobru ludzkości.

I tutaj dochodzimy do sedna problemu komunizmu Mikołaja Bierdiajewa. Dla autora *Światopoglądu Dostojewskiego* zagadnienie komunizmu zlewa się w jeden wspólny strumień z propagandą ateistyczną. Bo bolszewizm domagający się religijnego uwielbienia proletariatu, ubóstwiający kolektyw społeczny, stworzył kult fałszywych bogów, ideologiczny ateizm, oznaczający zawsze przejście do pewnej idolatrii, bałwochwalstwa społecznego. Ale ideologiczny ateizm, stwierdza dalej Bierdiajew, nie byłby możliwy bez religijnego charakteru duszy. Dlatego zarówno nihilizm, oddający się namiętnie uczuciu miłości ludzkości, „miłości na wzór Marata", jak i komunizm, przekształcający nihilistyczną tendencję do jednostkowego wyzwolenia na wartości prawdy społecznej, są wyrazem religijnej struktury ludu rosyjskiego. Istnieje jednak tutaj znaczna różnica psychologiczna. Ateizm nihilistów narodził się w duszach czystych, ascetycznych, spragnionych prawdy, odrzucał Boga, ponieważ uniwersum było złe i niesprawiedliwe; natomiast ateizm typu marksowskiego wyzwolił złe instynkty, odrzucił sprawiedliwość, stał się doktryną zemsty, zdeterminowaną przez wolę panowania i wykonywania władzy. Dostojewski miał głębokie zrozumienie psychicznej struktury i dialektyki ateizmu rosyjskiego. To wyczucie rozkładu rosyjskiej świadomości religijnej, rosyjskiej duszy, Bierdiajew rozszerzył znakomicie na wymykające się z pola wizji autora *Winy i Kary*—zagadnienie komunizmu. Filozof rosyjski idąc po linii wiwisekcyjnych zabiegów Dostojewskiego uzupełnia jego proroczą diagnozę bogactwem realnych faktów i poglądów; dostrzega w komunizmie nie tylko kwestię robotniczą, lecz przede wszystkim ostatnie wcielenie mesjanizmu rosyjskiego, wcielenie ateistyczne, zagadnienie Babilońskiej wieży, budowanej bez Boga a w oparciu o ubóstwiane społeczeństwo i środki materialne. Jego religijną naturę modernisty prawosławnego, w analizie problemu komunizmu, interesuje i oburza więcej propaganda ateistyczna, jej zalążki i geneza, aniżeli podstawy filozoficzne komunizmu. Można i trzeba zatem w tym miejscu podkreślić, że generalna linia rozumowań Bierdiajewa łączy go, mimo całej gamy różnic, z głęboką i niezwykle interesującą analizą filozofii Marxa i światopoglądowych koncepcyj komunizmu, przeprowadzoną przez jezuitę E. Fessarda, w książce: *La main tendue. Le dialogue catholique — communiste est il possible?* Ojciec Fessard, szukając pewnego rodzaju płaszczyzny porozumienia i dyskusyj między katolikami i komunistami, nie może się również zgodzić na to, aby komuniści głosili hasła ateistyczne, to jest hasła zaprzeczające istnieniu Boga w ogóle.

Jedną naczelną nutą rozbrzmiewa książka Bierdiajewa: ideą odrodzenia, renesansu chrześcijaństwa, które materialistycznemu komunizmowi powinno przeciwstawić nie retoryczne, dekadenckie, lecz integralne chrześcijaństwo. Przyszłość chrześcijańskich społeczeństw zależy od tego, czy chrystianizm w imię Boga i Chrystusa rozpocznie realizować prawdy, które komunizm realizuje w imię ateistycznego kolektywu, w imię raju na ziemi. Krzyk o Boga dominuje nad wszystkimi rozumowaniami na temat komunizmu i konieczności odrodzenia borykającego się z kryzysem chrześcijaństwa.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

[1] MIKOŁAJ BIERDIAJEW: *Problem komunizmu.* Tow. Wydawnicze „Rój". Warszawa 1937 r. Str. 201.

KONRAD WINKLER

WILNO, GDZIE TWOJE MALARSTWO

Tęsknoty za przeszłością nie są już w naszej epoce bezpłodnym wyrazem podziwu wypływającego z własnej niemocy twórczej. Badania historyczne umożliwiły nam poznanie sztuki epok minionych, a nowe potrzeby życia zrodziły w tej dziedzinie nowe wartości, stanowiące nie kwestionowaną i chlubną zdobycz naszych czasów. W ten sposób należałoby rozumieć okrzyczany w swoim czasie „powrót" Picassa do „malarstwa klasycznego" — a błędne to zapatrywanie, zwalczane wówczas z całą przekonywającą mocą przez teoretyków kubizmu, stało się jednak przyczyną wielu w sztuce europejskiej nieporozumień. Chodziło tu bowiem nie o „powrót" do „malarstwa klasycznego" — lecz o wyraźny zwrot ku *klasycyzmowi w malarstwie.* Ów „klasycyzm" w malarstwie nowoczesnym oznaczał: porządek, konstrukcję, dyscyplinę, dążenie do spokoju i równowagi, jako harmonii wyrazu duchowego i materialnego zarówno w sztuce jak i w życiu, harmonii godzącej człowieka z wszechświatem. Picasso nie przejmując się doktryną klasycyzmu, odnowił jedynie jego ogólne zasady w sztuce, a spojrzawszy na tradycję klasyczną wzrokiem dzisiejszym, po nowemu ją zaktualizował.

Mniej szczęśliwie podchodzi do tego zagadnienia prof. Śleńdziński. Wychowany w atmosferze petersburskiej Akademii, gdzie zawsze drzemały skłonności do surowego akademizmu — kontynuuje jej tradycje z dala od nowoczesnych zdobyczy w sztuce europejskiej. Co jednak mogła dać Śleńdzińskiemu petersburska Akademia? Kierowana przez epigonów Briułłowa, naśladowcy trzeciorzędnych Włochów w rodzaju Cammucciniego, jest niewątpliwie wyrazem martwej już dzisiaj epoki. W rezultacie, zamiast programowego niby nawiązania do świetnej tradycji wczesnego odrodzenia — sztuka Śleńdzińskiego zdradza niestety wyraźne pokrewieństwo z klasycyzmem z drugiej ręki: „made in Petersburg", całkowicie skostniałym w bezdusznej kompilacji antycznej formy.

Bo czym był klasycyzm włoski? Powstały z wzniosłego entuzjazmu i głębi uczuciowej, klasycyzm włoski stanowi wykwit najwyższej inteligencji i najsubtelniejszego ducha, wypowiedziany przy pomocy najpiękniejszej, najkulturalniejszej formy plastycznej. Jest ważne, że renesans dał formę piękną — ale o wiele ważniejsze, że postawił formę jako supremat sztuki, formę czystą, ponadprzedmiotową, formę „jako taką".

Po trzechwiekowym trwaniu zaczęła forma gubić się zwolna. Jej łabędzim śpiewem była sztuka Davida i Ingresa w pierwszej połowie XIX-go w. — po nich zaś nie kończący się łańcuch zdegenerowanej i manierycznej pozy, zwanej akademizmem.

Epigoński klasycyzm wileński jest również marnym przedrzeźnianiem klasycyzmu włoskiego, jest fałszowaniem bóstwa na własny rachunek. Wieje od niego przejmujący chłód śmierci. Od włoskiego pierwowzoru dzieli go cała przepaść — dzieli go właśnie to, co jest istotą klasycyzmu włoskiego: radosna harmonijność, cielesna zmysłowość, szlachetny wdzięk i muzykalność kolorystyczna. Kanciasta surowość formy Śleńdzińskiego, jej suchość i niematerialność, zupełny brak inwencji kolorystycznej oraz niezaradność kompozycyjna — wobec nader nikłych zalet rysunkowych, podkreślanych tu i ówdzie z iście belferską pedanterią — stanowią niewątpliwie wielce żałosne pendant do wielkiej tradycji malarskiej włoskiego odrodzenia. Powstało coś, co jest pozbawione zdrowego sensu kolorystycznego, coś co nie daje ani jednego uśmiechu barwy. Zasada klasycznej równowagi kolorystycznej nie ma w tej sztuce żadnego zastosowania. Kolor ciężki wali się na lżejszy mocą jakiegoś nieszczęsnego fatum a płaszczyzny barwne w swej ogólnej sumie sprawiają wrażenie przykre i niespokojne. Cała ta anestezja kolorystyczna występuje jeszcze jaskrawiej w pracach uczniów Śleńdzińskiego, dając malowidła oschłe i blaszane, pozbawione wyczucia malarskiego materiału i żywej prawdy sztuki i życia.



B. JAMONTT BRZOZY

Sztuka prof. Śleńdzińskiego i jego „szkoły" jest anachronizmem, jest nieporozumieniem wyrosłym na tle malkontenckich ambicyjek naszych profesorów, niedołężnie zmierzających do uniezależnienia się od twórczych idei Zachodu. Jakże śmieszną figurą wydaje się nam artysta, który usiłuje pominąć beztrosko cały ów olbrzymi dorobek współczesnej nam epoki — nie jako „mody", czy też „widzi mi się" snobów i doktrynerów, ale jako woli twórczej naszych czasów, woli wypływającej z instynktu plastycznego dzisiejszego człowieka. Jeśli optyka malarzy renesansowych prowadziła do pewnej zamkniętej w sobie konwencji plastycznej, uwarunkowanej smakiem tej epoki i jej stosunkiem do świata rzeczywistego, to optyka dzisiejszego artysty szukać musi swego oparcia na innych zgoła przesłankach twórczych.

Pytam się więc, na co wskrzeszać tę dawno umarłą sztukę? Czy szukanie oparcia o niezbyt szczęśliwą tradycję trzeciorzędnych epigonów z pierwszej połowy ub. stulecia przyczynić się może do powstania jakiejś żywej, autentycznej twórczości malarskiej?

O Wilno, miasto niezrównanego wdzięku i barw czarodziejskich, gdzie twoje malarstwo!

Wystawa artystów wileńskich w Inst. Prop. Sztuki nie daje korzystnego wyobrażenia o osiągnięciach malarskich nad brzegami Wilii. Sytuacji nie zdołał uratować B. Jamontt, którego sztuka przechodzi obecnie nader korzystną ewolucję, ani poprawna grafika J. Hoppena, ani wreszcie mocna w wyrazie i kulturalna w formie rzeźba Horno-Popławskiego. Poza tym razi nieobecność Tymona Niesiołowskiego, jedynego dziś może w Wilnie autentycznego malarza o dużym temperamencie kolorystycznym.

KONRAD WINKLER

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

KRAJOBRAZ

Głową zakotwiczasz drzewo
popychane słońcem po trawach
pionowym morzu o falach zapachu

uwalniasz niebo z więzów widnokręgu
oczami
przestajesz sięgać po dal z istnienia w granicach kroków

widzisz uwolniony błękit
zrzucający cały balast myśli o ziemi
i rozszerzający nieskończoność potęgą wyobraźni

ziemia nie utrzyma twojej głowy
powiększonej oczami do rozmiarów przestworza

czepiasz się przelatujących obłoków
sam
strzeżony myślą o nieosiągalnym.

WIKTOR BRUMER

W SPRAWIE KRYTYKI TEATRALNEJ

Pisząc przed siedemnastu laty o krytyce teatralnej, tak sformułowałem kwalifikacje recenzenta: „Powinien on kształcić się w racjonalnie kierowanej szkole teatralnej, znać technikę gry aktora, tajniki reżyserii i pracy dekoratora, powinien znać przed przedstawieniem dramat, uczęszczać na próby i obserwować jak kształtuje się życie przedstawienia, jak ono urasta i jakie przechodzi na próbach zmiany".

Sprawa takiego lub podobnego traktowania krytyki teatralnej ciągle jest aktualna, a Tymon Terlecki poruszając ją na zeszłorocznym zjeździe Z. A .S. P.-u podniósł, że „tylko krytyk związany z teatrem potrafi związać z nim widza". Są to jednak tylko pobożne życzenia garstki teatrologów, kilku reżyserów i aktorów — w praktyce jednak ciągle jest właściwie to samo. Od czasu do czasu czytamy recenzje pisane przez ludzi, którzy nie od strony literackiej podchodzą do tematu, odnosząc się do teatru jako sztuki samej w sobie (np. Korzeniewski, Terlecki, Kuroczycki), do pism jednak codziennych a więc tych, które mają największy wpływ na szerokie rzesze czytelnicze, krytyków tego typu się nie dopuszcza. Charakterystyczne jest, że gdym w swoim czasie mówił przez radio o inscenizacji *Kordiana*, ze strony autorytatywnej (radiowej) zwrócono mi uwagę, że felieton mój ujęty był — zbyt teatrologicznie.

Jakże w takich warunkach może się rozwijać fachowa krytyka teatralna? Jeszcze pół biedy, gdy redaktorzy pism codziennych angażują na stanowiska krytyków wybitnych literatów. Nie piszą oni wprawdzie recenzji *teatralnych*, ale ich felietony same przez się mają już wartość literacką. Gorzej jednak sprawa się przedstawia, gdy recenzentami są dziennikarze nie mający ani literackiego, ani teatralnego podejścia do omawianego tematu. Recenzja zmienia się wtedy w plotkę lub schematyczne sprawozdanie, niewiele różniące się od sprawozdania z giełdy czy wyścigów konnych. Miejsce zwyżkujących akcji lub typowanych koni zastępują tutaj sercu krytyka bliscy aktorzy lub aktorki. A takich właśnie recenzji mamy w prasie naszej coraz więcej. Optymistą jest J. A. Król, gdy w *Gazecie Polskiej* (nr 279 z r. b.) pisze, że w ostatnich latach obserwuje się u nas „rozwój krytyki teatralnej *sensu stricto*". Niestety jest to tylko złudzenie autora, a związanie krytyka z teatrem, jakiego domagał się Terlecki, zostało wynaturzone i polega w najlepszym razie na — wspólnym plotkowaniu u Loursa czy w Ziemiańskiej.

Gdy tak przedstawiają się te sprawy u nas, nie od rzeczy będzie rzucić okiem na stosunek do krytyki teatralnej w Niemczech dzisiejszych. Wyjaśnia nam to broszura napisana przez dra Hansa Knudsena, jednego z najwybitniejszych uczniów twórcy niemieckiej (i nie tylko niemieckiej) metody historyczno-teatralnej prof. Herrmanna[1]. Broszura ta ma tym większe znaczenie, że autor jej — długoletni sekretarz generalny berlińskiego „Gesellschaft für Theatergeschichte" — piastuje w Trzeciej Rzeszy godność „Reichsfachschaftleitera" krytyki teatralnej w państwowym związku pisarzy niemieckich i rozszerza w swej książeczce poglądy wyrażone przez „Reichsdramaturga" Rainera Schlössera w książce *Das Volk und seine Bühne*. Zdanie więc Knudsena to nie tylko jego osobista opinia, lecz niejako „urzędowe" nastawienie do problemów krytyki teatralnej.

Knudsen —jak na specjalistę teatralnego w totalnym ustroju państwowym przystało — wychodzi z założenia, że krytyki nie można obecnie traktować jako osobistej sprawy tej czy innej jednostki, gdyż krytyk ponosi odpowiedzialność wobec narodu. Musi on być jednym z czynników wspólnej woli państwa, umożliwiającej stworzenie nowej kultury, a więc w tym wypadku kultury teatralnej. Zastrzega się jednak Knudsen, że wspólna wola narodu nie jest identyczna z jednoznacznością w krytyce. Chodzi o współdziałanie z państwem, co nie powinno jednak przekreślać subiektywizmu krytyka. Knudsen stwierdza fakt, że 95% tzw. krytyków teatralnych rekrutuje się spośród dziennikarzy, którzy rozdają w recenzjach cenzury, z czego żadnej korzyści nie odnosi ani teatr ani publiczność. Stwierdzenie tego faktu jest bardzo ciekawe. Jak bowiem wiadomo, w kilku uniwersytetach niemieckich istnieją katedry teatrologiczne i instytuty, a założeniu ich przyświecała myśl fachowego przygotowania „ludzi teatru", m. in. również i krytyków. Uniwersyteckie studia teatrologiczne dały w Niemczech imponujące rezultaty, ale te rezultaty objawiły się głównie w rozroście literatury historyczno-teatralnej. Wychowankowie Herrmanna, Petersena, Pfeiffera, Wolffa, Kutschera, Niessena, Borcherdta — to przede wszystkim badacze przeszłości teatru, rzadko krytycy teatralni. Instytuty więc poważnie, ale jednostronnie spełniły swoje zadania.

Że w Niemczech zdają sobie z tego sprawę i że na krytykę teatralną coraz większą zwraca się uwagę, o tym świadczą nie tylko książki Knudsena i Schlössera, wysuwające zdecydowane dezyderaty, ale również zapowiedź ukazania się wkrótce w wydawnictwie „Theater und Drama" dwóch studiów, omawiających krytykę teatralną w przeszłości. Są to prace Kurta Kerstinga pt. *Wirkende Kräfte in der Theaterkritik des ausgehenden XVIII Jahrhunderts* i Fryderyka Pruskila: *F. W. Gubitz als Theaterkritiker*. A w ciągu dwu lat ostatnich wydano w Niemczech pięć studiów z tej dziedziny.

[1] HANS KNUDSEN: *Wesen und Grundlagen der Theater-Kritik*. Berlin 1935.

Jakież dezyderaty wysuwa w swej książce Knudsen? „Krytyka teatralna — pisze — nie może być nigdy sprawą zimnego rozumu, lecz sprawą uczucia, serca, miłości... Krytyk teatralny musi mieć wykształcenie fachowe, dokładnie tak samo jak dentysta, czy teolog". Powinien znać dokładnie dramaturgię niemiecką i obcą, reżyserię, orientować się w technice scenicznej. Knudsen kładzie nacisk na to, że recenzent powinien znać przed premierą egzemplarz sztuki (spełnienie tego dezyderatu ułatwiają już dyrektorzy teatrów berlińskich). Zadanie krytyka teatralnego w porównauiu z innymi krytykami jest trudniejsze, gdyż wyraża on sąd po jednorazowej obecności na przedstawieniu czyli w ciągu kilku godzin ocenia pracę twórczą wielu tygodni. W przeciwieństwie do recenzenta teatralnego, krytyk piszący np. o książce może swój sąd skontrolować. Toteż Knudsen — podobnie jak Schlösser — występuje przeciwko krytyce „nocnej". Ale to jeszcze mało. Krytyk musi być fachowcem, gdyż tylko fachowiec, po zaznajomieniu się z egzemplarzem i po przedstawieniu, może napisać bezstronne sprawozdanie. Wskazane — chociaż trudne do przeprowadzenia — byłoby uczestnictwo krytyków teatralnych w próbach.

Natomiast — zdaniem Knudsena — warunkiem nieodzownym pisania recenzji teatralnych winna być przynajmniej roczna praktyka w teatrze. Nie znaczy to, że przyszły recenzent ma grać lub reżyserować; chodzi o to, żeby asystował przy wszelkiego rodzaju pracach teatralnych, zaznajamiając się wszechstronnie z aparatem scenicznym.

Jak widzimy, dezyderaty Knudsena niezbyt odbiegają od tych, które przed siedemnastu laty ogłosiłem w pierwszym numerze *Życia Teatru*. Ale gdy moje uwagi były uwagami jednostki — za Knudsenem stoi zbiorowa wola. „Reichspressekammer" żywo interesuje się narybkiem recenzentów i zastanawia się nad możliwościami ich fachowego przygotowania. Wychodzi bowiem z założenia, że przygotowanie to jest tak samo ważne jak wykształcenie reżyserów i aktorów, a recenzent teatralny jest współtwórcą kultury teatralnej: oddziaływać powinien zarówno na teatr jak i na publiczność.

Czy i w jakich warunkach jest u nas możliwe unormowanie sprawy krytyki teatralnej? Chcąc dać odpowiedź na to pytanie, sięgnę wprzód do wspomnień osobistych, niezbyt zresztą odległych. W ciągu kilku lat prowadziłem seminarium krytyki teatralnej w Wyższej Szkole Dziennikarskiej. Podjąłem się tej pracy, gdyż szerzenie znajomości sztuki teatru — w miarę mych sił — uważałem za obowiązek, w rezultaty tej pracy niezbyt jednak wierzyłem. Wśród studentów było zaledwie kilku, których bliżej interesowały problemy teatru. Tworząc seminarium krytyki teatralnej (które przede mną prowadził dr Zawistowski), dążono do tego, by przyszły dziennikarz był przygotowany m. in. także do funkcji recenzenta. A więc u podstaw czaiło się niebezpieczeństwo. Seminarium miało „wyprodukować" nie specjalistów, lecz dziennikarzy, którzy *między innymi* mieli się orientować i w dziedzinie krytyki teatralnej. Seminarium to prowadziłem w ten sposób, że zaznajamiałem studentów (ogólnie) z historią teatru, podstawami estetyki teatralnej, pracą aktora, reżysera i scenografa, a studenci opracowywali pod moim kierunkiem szereg tematów, związanych z odbywającymi się wtedy przedstawieniami teatralnymi, omawiając reżyserię i dając analizy poszczególnych kreacji aktorskich.

Oczywiście dojście do poważniejszych rezultatów było niemożliwe. Na tym terenie nie można było wytworzyć typu recenzenta *teatralnego*. Do tego potrzebny jest inny warsztat pracy, inne audytorium.

To audytorium mogą stanowić tylko ludzie specjalnie interesujący się teatrem, warsztatem pracy może być tylko — specjalna instytucja. Za instytucję taką uważam Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej. Dziennik Rozporządzeń Ministerstwa W. R. i O. P., powołujący do życia ten Instytut, przewidywał również utworzenie wydziału teatrologicznego. Wydziału tego dotychczas nie uruchomiono z dwu powodów; jednym z nich jest nikłość dotychczasowych naszych osiągnięć teatrologicznych, drugim—wzgląd czysto praktyczny a więc decydujący: co da studentowi w rezultacie ukończenie takiego wydziału. Wiadomo — absolwent wydziału aktorskiego zostaje aktorem, reżyserskiego —reżyserem. Ale czym może zostać absolwent wydziału teatrologicznego? Otóż nad tym należy się zastanowić.

Mam wrażenie, że — przynajmniej na razie — trudne do zrealizowania a może i zbędne jest tworzenie specjalnego wydziału teatrologicznego. Pożądane natomiast byłoby pewne — nieznaczne rozszerzenie programu wydziału reżyserskiego, który by mógł kształcić nie tylko przyszłych reżyserów, ale i krytyków teatralnych. Tak powinno się właśnie nastawić studia teatrologiczne w Instytucie Sztuki Teatralnej.

Ale nasuwa się znowu natrętne pytanie: a jak do tych „ukwalifikowanych" recenzentów ustosunkują się redaktorzy pism codziennych? Czy zmienią front? Dotychczasowa praktyka nie usposabia do przewidywań zbyt optymistycznych. Może by jednak warto w tej sprawie nawiązać kontakt z Syndykatem Dziennikarzy?

W każdym razie Instytut może tu zdziałać wiele. Powinien zrobić przynajmniej to, co zrobić może: przygotować kadry fachowo wykształconych krytyków teatralnych. Przyczynić się do pogłębienia znajomości sztuki teatru. A to jest najważniejsze.

WIKTOR BRUMER

PIĘĆ PREMIER POLSKICH

TEATR NARODOWY: Aleksandra Fredry *Pan Benet*, komedia w 1-ym akcie (reżyseria Stanisława Stanisławskiego) i *Dożywocie*, komedia w 3-ch aktach. Reżyseria: Ludwik Solski. Dekoracje: Stanisław Jarocki.

Pomieszczenie *Pana Beneta* i *Dożywocia* w ramach jednego wieczoru teatralnego stawia widza w obliczu znamiennych kontrastów, świadczących o niebywale szerokiej rozpiętości komediowego talentu Fredry. Jednoaktowa „saga rodu Benetów" — to pogodna pseudo-idylla, w której widmo zawiłych konfliktów okazuje się niegroźnym straszakiem, przezabawną iluzją, jeszcze silniej podkreślającą niby sielankowy nastrój i dobroduszny, prawie rzewny humor komedii. Natomiast *Dożywocie*, przenikliwe i do potęgi symbolu podniesione studium psychologiczne, w drapieżne kontury ujęta mitologia skąpstwa, dyszy ogniem obnażonych namiętności, silniejszych od człowieka. Jeżeli śmiertelna walka Łatki o dożywocie nie kończy się katastrofą, jeżeli burza, targająca słabym ciałem i sercem skąpca, rozkwita na koniec tęczą — to tylko dowód, jak tęgim architektem sceny był Fredro. W gruncie rzeczy i burza w szklance wody starego Beneta i prawdziwe cierpienia zaprzedanego demonom lichwiarza jednakowo są podszyte dramatem, posiadają równe napięcie uczuciowe.



„PAN BENET" A. FREDRY
pp. Brydziński i Stanisławski

Błogie nicnieróbstwo Beneta, pieczołowicie hodowany przez niego ideał spokojnego życia wyraża przecież także namiętność, która swoją ofiarę trzyma w ostrych szponach. Nieposzlakowane tradycje rodu, paplanie papugi w klatce i szlafrokowo-pantoflowa codzienność mieszczańskiego domu stanowią tylko złudzenie życia, które jest właściwie — dla Beneta — ustawiczną trwogą o spokój, wytężającą choć bierną z pozoru walką o to, by się nic nowego nie stało, by się nic dokoła nie działo, by przez żadne drzwi nie wkroczyło do jego mieszkania niespodziane zdarzenie. Aż dziwne, że zegary tu chodzą, że służba zmienia firanki w oknach i okurza przykryte pokrowcami meble.

Niema namiętność Beneta, mająca na imię: głód spokoju, czyni z niego kościaną kukiełkę, stężałą w ciągłym niepokoju i napięciu. Czymże są wobec tej namiętności, wprost nieludzko skupionej i na rozsądku rzekomo opartej, miłosne bóle i kłopoty najmłodszego z Benetów? Najdelikatniejsza nawet ironia nie upiększy upiornej maksymy Beneta: *beatus qui tenet* — gdyż naprawdę upiorne jest owo „posiadanie", ów święty spokój, podminowany zewsząd groźbami świata, który przecież cały jest niebezpiecznym wrogiem Benetów — po prostu już dlatego, że istnieje.

P. Stanisławski, znakomity w każdym geście i pozie, zbyt wyokrąglił może postać starego Beneta, zbyt drobiazgowo obejrzał go w tekście Fredry. Był miłym, utypowionym safandułą, dobrotliwym stryjaszkiem i „panem bratem", naiwnie rozmiłowanym w starokawalerstwie mieszczuchem; brakło mu napuszonej dumy głowy rodu Benetów i godności domorosłego heraldyka. Pewne automatyczne odruchy i programowe powiedzonka Beneta, odsłaniające jego cichą monomanię, nie wypadły dostatecznie wyraziście. A przecież ów małomiasteczkowy tropiciel szaleństwa sam jest przecież największym szaleńcem.

Pan Benet jest ludzkim manekinem: naciśnijmy sprężynę jego namiętnej manii — a posypią się trociny. W przeciwieństwie do niego, Łatka — to żywioł; jego namiętność jest krwista i aktywna, czujna i zaborcza: on umie walczyć i nawet potrafiłby zginąć w imię swego procederu i swych pieniędzy. Fredro stworzył go na zwykłą miarę człowieczą, lecz obudził w nim pasje, które wyolbrzymiają postać i rodzą abstrakcję. Łatka, choć zwyczajny i dotykalny, tak samo wrośnięty w czas i w środowisko, tak samo dopasowany obyczajowo do obranego tła, jak molierowski Harpagon — dokładniej



„DOŻYWOCIE" A. FREDRY
pp. Zelwerowicz i Solski

niż Harpagon wymodelowany został na symbol, na uogólnienie. Powoli, w miarę jak rozwija się akcja komedii, traci on swą mięsistość realnego człowieka, ulega mechanizmowi rozjuszonego instynktu, staje się obdartym z ciała szkieletem, rzeźbionym przez ślepe impulsy: to już wtedy nie szalejący skąpiec, ale skąpstwo samo, odrażająca fikcja, jakaś materia pierwsza prymitywnego człowieczeństwa.

Taki to stwór groteskowy i koturnowy, nadnormalny i okropny otrzymuje miano czarującej sylfidy, ducha opiekuńczego, nieziemskiej zjawy, rozkochanej w śmiertelniku niby Goplana w Grabcu. I Łatka rzeczywiście — byle dopiąć swego, byle utrzymać lub przynajmniej dobrze sprzedać nabyte dożywocie — gra rolę anioła-stróża, czuwającego nad każdym krokiem lekkoducha Birbanckiego, troszczącego się o zdrowie i dobrobyt znienawidzonego pupila. Ta przymusowa czułość i dobroć doprowadza w końcu do szczęśliwego rozwiązania: Łatka wychodzi na swoje, przestaje zagrażać losom Birbanckiego i Orgonówny. Wielkie jest mistrzostwo Fredry, skoro ten mit o skąpcu potrafił utrzymać w karbach nienaruszonego stylu komediowego.

Łatka Solskiego stanowi kreację, żyjącą od dawna w tradycji polskiego teatru. Cała gama uczuć, od ojcowskiej tkliwości — poprzez proszalne akcenty wobec Twardosza — aż po nieartykułowaną rozpacz, znalazła w ustach Solskiego bezbłędną gradację. Chutliwe uśmieszki do przyszłej oblubienicy, gra rąk o pozakrzywianych palcach, ukośne stawianie kroków, — wszystko to u Solskiego przestało być chwytem aktorskim, przeobraziło się w organiczną sugestię prawdy. Genialna rola Solskiego w *Dożywociu* stanowi również arcydzieło charakteryzacji.

TEATR MALICKIEJ: *Maria Stuart*, dramat w 3-ch aktach Juliusza Słowackiego.

W wywodzie genealogicznym *Marii Stuart*, jednego z najwcześniejszych dramatów Słowackiego, odnajdziemy kilka sztandarowych utworów romantyzmu niemieckiego i angielskiego, a przede wszystkim — Szekspira. Są tu reminiscencje zupełnie wyraźne, w pewnych scenach pobrzmiewają echa *Manfreda* i *Fausta;* jednak, jeśli nawet mają one charakter kompilatorski, to jest to kompilatorstwo genialne. W tej sztuce młodziutkiego poety zadziwić musi każdego dojrzałość romantycznej ideologii, rozmach i plastyka wizji. Królowa Szkocji Słowackiego powstała z ekstatycznego rozczytywania się w Szekspirze, lecz wzięła z niego tylko swój format tragiczny, swój monumentalizm; jeśli jest siostrzycą szekspirowskich zbrodniarek i męczennic, to jednak prześwietlił ją na nowo filtr wyobraźni świeżej i bujnej. Nieociosany i zawiły barok szekspirowski zastąpiła u Słowackiego niezwykła lotność stylu, liryczna giętkość i wielobarwność jego mowy dialogowanej. Wiersz już w tym wczesnym utworze poety panuje nad swobodną, nieskazitelną składnią, zachwyca gładkością i finezją dykcji.

Wznowienie tego dramatu jest chwalebnym gestem Teatru Malickiej, zwłaszcza że przedstawienie przygotowane zostało sumiennie i znać na nim poziom aspiracyj. Wnętrza Kurmana, proste i oszczędne, nie raziły ubóstwem; szczupłą przestrzeń sceniczną Sawan jako reżyser wyzyskał bardzo umiejętnie — szkoda tylko, że nie umiał tchnąć ducha emocji we wszystkich aktorów. Najbardziej udane były role pp. Malickiej (rola tytułowa), Bendy (Henryk Darnlej) i Osto-Suskiego (Nick). Malicka ma w głosie tyle nieświadomego liryzmu, że zatraca się w nim siła wyrazu; rola Marii aż się prosi o Eichlerównę. Rizzio (W. Ziembiński) powinien mieć głos uwodzicielski, aksamitny, uroczny, wdzięk i uśmiech włoskiego dworaka. Paź (R. Zawistowski) pięknie odśpiewał balladę w ostatnim akcie. P. Sawan jako Botwel był dziwnie kanciasty i drewniany. Monolog Botwela u Astrologa wypadł bardzo dobrze, ale następne sceny mu nie dorównały.

ROMAN KOŁONIECKI

TEATR POLSKI: *Gałązka rozmarynu*, sztuka w 5 aktach Zygmunta Nowakowskiego.

Co się nie udało Żeromskiemu w *Sułkowskim*, czego nieraz próbował ze zmiennym powodzeniem Nowaczyński w swoich dramatach masowych, np. *Wiosna ludów*, to się udało Nowakowskiemu: dać prawdziwe, życiem drgające sceny ludowe i obozowe. Dwa pierwsze akty są świetne: leguny w Oleandrach, leguny w Kielcach. Trzeci akt: leguny w polu, jest już nawet prześwietny. Duch kamractwa legionowego tu ujawnia się jakby plastycznie: pluton w dwupiętrowym wiatraku wśród wichury śnieżnej. Ulubiony motyw dzisiejszych reżyserów: łączyć z sobą różne kondygnacje terenowe, tu może działać bez przymusu, bez schodków pomocniczych L. Schillera. Po prostu legun sięga ręką z pierwszego piąterka na parter, albo ściągają go w dół, on zawisa w powietrzu, heca jest.

Ze sto kawałów legunowych, obozowych, wojennych zaprodukował nam w swej sztuce autor, zrobił z nich tęgą zupę, a chwilami osiąga sentyment i nastrój patriotyczny wysokiej miary. „Nowy *Kościuszko pod Racławicami*" — powiedział dyr. Trzciński. Bardzo się z tego cieszymy. Dawne „bomby" patriotyczne dziś już są zupełnie nieużyteczne. Wyspiański za uroczysty i zbyt żmudny, a *Gałązka rozmarynu* nas „bierze", bo nastrój w niej ciepły, raczej sienkiewiczowski, — no bo przecież leguny — to otwarcie mówiono — raczej w Sienkiewicza się wdały niż w Żeromskiego. Rozpoczęła się tedy nowa seria. *Vivat sequens!*

W dwóch aktach ostatnich nastrój podupada — nic dziwnego, bo prawidła dramatyczne domagają się swego żeru. Czym stopniować, czym zakończyć? Motywy à la sierżant Szczapa mogły wystarczyć na trzy akty i można nawet podziwiać dobre rzemiosło autora, że nabrawszy tak niewiele powietrza w płuca przez tak długi czas wielki śpiew robił, i to nawet z koloraturą. Ale te wszystkie sympatyczne wątki nie wystarczą, są zbyt jednorodne, coś jak u Szczepkowskiej, nie przechodzą w wyższe kręgi.

Tym wyższym kręgiem, tym co cementuje tych ludzi obozowych i te sprawy obozowe, miała być postać Piłsudskiego, z daleka ukazująca się w akcie piątym. Zamiar był dobry, ale zabrakło tworzywa. Co tych ludzi łączy z Piłsudskim? Posłuszeństwo, miłość, wiara. Sami mówią: On jeden wie! — Ta beztroskliwość duchowa, ta wygoda. Gdybym był legionistą, to bym się za to pogniewał na autora.

F. Schiller jako prolog do 10-aktowej sztuki o Wallensteinie napisał jednoaktowy *Obóz Wallensteina*. Traktujemy *Gałązkę rozmarynu* jako prolog do sztuki, którą nam ktoś kiedyś, może sam Nowakowski, o Piłsudskim napisze.

TEATR LETNI: *Ormianin z Beyrutu czyli same zmartwienia*, komedia Adama Grzymały-Siedleckiego w 3 aktach.

Najlepsza ze sztuk Siedleckiego. Jako dramaturg odznaczał się on tym, że miał tylko ambicję dobrego rzemiosła, robił farsy kasowe, — dopiero w *Czwartym do brydża* sięgnął wyżej, ale zagadnienie etyczne owej sztuki postawił zbyt katechizmowo. *Ormianin* jest komedią, powiedzmy, charakterologiczną, napisaną z zacięciem molierowskim. Kupiec Naskardżian wciąż wahadłuje między namiętnością do swej drugiej żony, lekkomyślnej i rozpustnej Marty, a namiętnością do robienia interesów kupieckich, choćby nawet dwuznacznych i choćby nawet z kochankiem Marty, zamaszystym łotrem Jemielem, Czeczeńcem według narodowości. Starczy tych zawikłań na dwa akty, potem zaczynamy się pytać: i co z tego? Mamy dosyć — przynajmniej ja mam dosyć — i tego namiętnika ormiańskiego, i tej głupiej Marty, namiętnej oszustki, i tej głupiej Lidii, córki kupca, która się również kocha w Czeczeńcu, choć wie, że on romansuje z macochą. Powiedziały i pokazały, co mają do powiedzenia i pokazania. Martę spotyka wprawdzie „kara": że kochanek ją puszcza w trąbę, ale i to jest los zwykły takich stosunków. Wszystko jak u nas w Europie, przynajmniej do czasów przedwojennych. Chociaż tło wschodnie: występują prócz Ormianina, Europejki i Czeczeńca także Żyd, Grek, — nadaje namiętnościom trochę odrębne formy, zdobi je w ornamenty anegdotyczne, ale rzecz w końcu wraca do tego samego: tu interes, a tam serce. Jeżeli to miało być studium ormiańskiego Harpagonidy, można było dać na końcu jakiś figlas, jakieś przekoziołkowanie się nadzwyczajne tego charakteru, w którym by jeszcze raz w całym blasku jego deseń się ujawnił. Natomiast autor daje zakończenie zewnętrzne, którego reżyseria dostatecznie nie narysowała: Ormianin, wciąż narzekający na „same zmartwienia", okazuje się szczęściarzem: żona wraca, Czeczeńca zabito a konkurenci zostali okpieni. To jest też dobre.

P. Chmurek w *Gońcu Warszawskim* robi Siedleckiemu wyrzuty, że opiera się tylko na obserwacji psychologicznej a gardzi formizmem, który by się był mu przydał zwłaszcza do nadania sztuce zakończenia moralnego. P. Chmurek się myli. Doktryna dramaturgiczna, którą się posługuje Siedlecki, nie kładzie nacisku na realizm. Polega ona na wierze, że istnieją pewne wieczne (czy „wieczyste") a naturalne i niewymyślne konflikty ludzkie, jako to: tu interes, a tam serce, i te konflikty trzeba tylko powtarzać w nieskończonej ilości wariantów. Ta doktryna jest zresztą wyłożona przez Boya-Żeleńskiego w jednym z pierwszych tomów jego *Flirtu z Melpomeną*. Była ona za czasów Młodej Polski obowiązująca. A teraz — formizm? Niech będzie i formizm. W dziedzinie formy robi on to samo co wpływ bolszewicko-faszystowski w dziedzinie treści: domaga się wyjścia, zakończenia, zmiany. Ale w możność zmiany natury ludzkiej nie tak łatwo uwierzą starsi pisarze; może uwierzą teoretycznie, ale jej nie pokochają.

Poza tym sztuka Siedleckiego jest obrotna i nadziana wesołymi niespodziankami. O grze Fertnera w głównej roli nie mogę napisać nic prócz znanych pochwał i nagan: że rolę sfertneryzował, zżydowszczył — ale za to ją zindywidualizował, że odjął jej tragizm — lecz zarazem zamienił go w humor, że grał natrętnie — ale za to gorliwie i obficie. Reszta ról doskonale obsadzona, — Czeczeniec p. Hnydzińskiego i Grek p. Frenkla zasługują na osobną wzmiankę.



„GAŁĄZKA ROZMARYNU" Z. NOWAKOWSKIEGO (OBRAZ III)

TEATR MAŁY: *Walący się dom*, sztuka w 3 aktach Marii Morozowicz-Szczepkowskiej.

Szczepkowska była przez pewien czas faworytką koniunktury, gdy miała sukcesy ze swą *Sprawą Moniki*. Ale feminizm, krytyka „ustroju" — bodaj czy te motywy nie gasną już dzisiaj, od kiedy Stalin zahamował potok radosnej twórczości rewolucyjnej i od kiedy inne motywy kulturalne pojawiły się na horyzoncie (kwestia nacjonalizmu, totalizmu). Oczywiście, doskonałą sztukę feministyczną, jak i antifeministyczną, można napisać i dzisiaj, ale rezonans jest inny. I z mojej uwagi nie wynika wcale, żebym autorkę uważał za bolszewiczkę, — wszyscyśmy od tych gałganów korzystali.

Walący się dom to krytyka ustroju feudalnego, pardon! — szlachetczyzny. Dawniej się pisywało: „gryząca, zjadliwa krytyka", ale dziś nas ona już tak bardzo nie pasjonuje. Mówi się w tej sztuce np. „Ach ty ofiaro fatalnego czasu swojej kasty!". To brzmi prawie publicystycznie. Ale choć dzisiejsi autorzy nie wstydzą się akcentów publicystycznych, trzeba w sztuce Szczepkowskiej odkryć pokłady głębsze, choć zeszpecone natręctwem określań. Autorka, pokazując nam dworek szlachecki, nie pieści się nim jak Wańkowicz, — ujawnia głównie jego zakuty, beznadziejny konserwatyzm, niemożność wewnętrznego porozumienia się, czyli rozkład. Wszyscy wzajemnie się żrą, każde chce odlecieć gdzie indziej, i nie ma nikogo, co by połączył rozbieżne interesy i nadał im jakąś wyższą sankcję i kierunek. Autorka snadź z autopsji zna te stosunki, czuć w jej sztuce ból i żal i to cementuje też tę sztukę wewnętrznie.

Jej rzemiosło jest pracowite i staranne, chociaż nie oryginalne. Modna dziś „wielopłaszczyznowość" zamąca rysunek dramatyczny, nadaje sztuce charakter przeróbki z powieści. Mamy aż kilkoro państwa Rakuskich i każde ma swoją osobną historię: stary Rakuski, hrabia, chory, dusigrosz, który jednak niczem Ormianin z Beyrutu ulega namiętności do swej ładnej pielęgniarki i daje się jej wyzyskać; jego syn Janek, z typu Wicków i Wacków wiejskich, nicpoń, dziwkarz, jednak pełen lepszych intencyj; jedna córka energiczna i samodzielna, bo — obejmuje posadę i zakłada własne przedsiębiorstwo zamiast gnić na wsi; druga zaś właśnie gnije na wsi, nie odważywszy się na ucieczkę z jakimś zakochanym w niej — aż Hindusem. Tyle rozgałęzionych historyjek! Jak Ibsen! Także symbol walącego się domu — bo faktycznie się wali — jest ibsenowski, poëowski, młodopolski: zewnętrzność nie tylko podobna jest do wewnętrzności, lecz nawet z niej wynika; ludzie-chamy, którzy o los swego rodu nie dbają, nie naprawią także dachu nad głową. Młodopolak Szukiewicz napisał dramat *Pleśń*, epigon dramaturgii młodopolskiej Grabiński napisał dramat *Grzyb* — wszędzie taki sam symbol. Mówię tu o stronie literackiej sprawy, która i dziś, już bez ornamentyki symbolicznej, trwa na porządku dziennym; wszak mówi się wciąż o kryzysie, o „gasnącym świecie", po obu stronach „barykady społecznej" słychać głosy: to wy — gasnący świat! — Nie — to wy!

Jest jeszcze rezoner sztuki, wujek Barski, który przyjeżdża na wieś, aby swoją część majątku rozparcelować między chłopów po niskiej cenie na przekór Rakuskiemu. Figura jakby z powieści Żeromskiego, przedwojenny ideolog demokratyczny, tak samo wiarygodny jak tamta czwórka, a jednak i tu rzemiosło jest drugorzędne. Mianowicie tym Barskim posługuje się autorka przez cały akt I-szy, aby wyeksponować sytuację w domu Rakuskich. Barski przyjeżdża, ogląda walący się dom, najprzód daje mu wyjaśnienia stary służący, potem troje dzieci Rakuskiego po kolei, każde po swojemu, odsłania mu swoje serce, w końcu wjeżdża stary w fotelu na kółkach i jego biadania zaokrąglają całokształt ekspozycji. Oczywiście przy tym Barski ma sposobność wszystko ze swego punktu widzenia napiętnować, widz patrzy jego oczyma. To już technika wygodna i dla słuchacza i dla autora, ale też technika a priori jednostronna. Barski nie jest tym, który by pod tę budę podłożył swój dynamit, aby ją rozsadzić, nie robi dramatu, tylko mu się przypatruje.

Dramat właściwy wynika skądinąd, z motywu, który na tle danych założeń sztuki jest dosyć przypadkowy. Stary Rakuski zakochał się w swej pielęgniarce i gotów się z nią ożenić, wbrew dzieciom. On antidemokrata, on skąpiec — robi takie głupstwo. Ale robić głupstwa to właśnie rzecz arcyludzka i dramatyczna. Jakże jednak autorka to głupstwo eksploatuje? Tu ogarnia ją znowu dzisiejsza frazeologia: walka o prawo do szczęścia! Koniecznie walka! Grzmieć z trybuny teatralnej! Stary ma przecież to prawo, trzeba się za nim ująć, niech sobie jeszcze użyje, życie zaczyna się po czterdziestce. I oto oś sztuki naraz się przesuwa. Niechże i tak będzie. Autorka przygotowuje nawet, i to wcale dobrze, generalną batalię dramatyczną: kiedy stary wraca z Warszawy, z bezczelną pielęgniarką u boku, bo właśnie się z nią zaręczył, a kochane dziatki i wujek czekają na niego, aby mu nagadać *verba veritatis*.

Niestety, zręcznie przygotowane napięcie rozładowuje się jakoś na raty. Miało być zapewne tak: że oto te dzieci, dążąc do własnego szczęścia, nie chcą uznać szczęścia tego staruszka, dwa egoizmy na siebie wpadły jak dwa pociągi kolejowe. Katastrofa mogła się odbyć groteskowo i bujnie. Iskry, drzazgi, zygzaki, metafory, hiperbole — słowne i sytuacyjne. U Szczepkowskiej przebiega to jednak dosyć prozaicznie. Fatalne nieporozumienie pojawia się wprawdzie na scenie, ale ani się nie wyjaśnia, ani nie pada wyzwalające słowo, ani samo nieporozumienie nie ma w sobie dostatecznej grozy. Rzecz się rozłazi w scenkach. Każda z wielu poszczególnych historyjek załatwia się osobno.

Centralna postać, stary Rakuski, nie jest nakreślony z odpowiednią siłą; jego harpagoństwo, jego gorliwość, jego rozłam z dziećmi nie wyraża się interesująco, a już jego usprawiedliwianie się na końcu, że i on ma prawo do szczęścia, jest niegodne jego drańskiego majestatu. Starców tego typu posiada literatura dramatyczna wielu, osiągnięto w tym kierunku piękne rekordy.

P. Samborski w tej roli był prawdziwy i charakterystyczny, ale jej oczywiście nie poprawił. Rolę popisową dla siebie znalazł w tym *Domu* p. Ziembiński, eks-Szopen — dziś lekkoduch, panicz Janek. Psiakość, bardzo zdolny aktor. Jego ekspansywna żywiołowość jest dla tej sztuki niebezpieczna, bo ujawnia, że jest w niej za dużo pustego miejsca. Aktor zawsze, jeżeli zechce i jeżeli potrafi, może pobić autora.

KAROL IRZYKOWSKI

Z ZAGRANICY

W Paryżu odbyły się wybory do Akademii Goncourtów i do Akademii Mallarmégo. Do pierwszej wszedł *Francis Carco*, do drugiej — *Gérard d'Houville* i *Jean Cocteau*.

Paul Valéry został mianowany profesorem poetyki w Collège de France. W związku z tym wygłosił przed mikrofonem radiostacji Radio-Luxembourg krótkie przemówienie, streszczając swe plany „pedagogiczne". Mówi tam między innymi: „Nie należy przypuszczać, że będę uczył, jak się robi wiersze, lub chociażby wyjaśniał, czym właściwie są wiersze i ich struktura. Słowo: *poetyka* biorę w sensie etymologicznym. Po grecku oznacza ono „tworzenie". Zamierzam zatem wyrazić moim słuchaczom pewną całość poglądów, związanych z powstawaniem tworów duchowych w ogóle".

W Tokio odbył się niedawno *konkurs poetycki*, w którym wzięło udział przeszło czterdzieści tysięcy Japończyków.

W Aserbajdżanie przedstawiciele związku pisarzy sowieckich zebrali teksty około 300 *pieśni na cześć Stalina*, skomponowanych przez pieśniarzy ludowych.

W Londynie ukazał się w druku *Ulisses* Joyce'a — po raz pierwszy bez sprzeciwu ze strony cenzury. Wydanie popularne kosztuje jedną gwineję.

W Hollywood założono specjalną *Szkołę Filmową* ze studium repertuaru klasycznego oraz z laboratorium awangardy filmowej. Wśród profesorów są między innymi: Chaplin, King Vidor i Groucho Marx.

Paryski tygodnik literacki *Nouvelles Littéraires* przeprowadził ostatnio wśród pisarzy interesującą ankietę na temat: *Jaki kraj obrałbym sobie za drugą ojczyznę?* Cocteau wypowiada się za Chinami, które, zdaniem jego, są jedynym krajem, zachowującym jeszcze „upodobanie do ceremonii i zbytku", Maurice Bedel upodobał sobie Grecję, lub... pustynię Arabską, André Thérive — Niemcy, w których ujmuje go „poczciwość i wesołość mieszkańców niezależnie od reżimu pod jakim żyją". André Maurois, mimo głębokiego przywiązania do Anglii i zrozumienia ducha angielskiego, twierdzi, że „ojczyzna może być tylko jedna". W przeciwieństwie do niego Georges Duhamel twierdzi, że nie jeden, ale wiele krajów uważa za swoje „drugie ojczyzny" — między innymi: Belgię, Holandię, Danię, Szwajcarię, Austrię, Finlandię i Brazylię. Niemniej jednak uważa, że jest już „zbyt stary, aby móc myśleć o życiu gdziekolwiek poza Francją".

WYSTAWA W. WALKEROWEJ

Skromność, prostota środków, wstrzemięźliwość uczuciowa i intelektualna, które podziwialiśmy na wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w lutym b. r. — mocno zafrapowały warszawskiego widza, przyzwyczajonego do taniego efekciarstwa i nadmiernego gadulstwa naszych oficjalnych i nieoficjalnych salonów sztuki. Malarstwo wyzuto tam po prostu z jego wrodzonej skłonności do plotkarstwa i niedyskrecji, z jakimi negliżowało ono w niektórych epokach intymne życie człowieka. Ale Flamandzi i Holendrzy, dzięki swej niezwykle rozwiniętej kulturze wzrokowej i umiejętności „dobrego" malowania — potrafili ploteczki te przetłumaczyć na pełne malarstwo, gdzie każdy szczegół na płótnie był elementem obrazu, był niejako dopełnieniem całości logicznej i zwartej. Dzisiaj odbiegliśmy od tego malarstwa daleko, odbiegliśmy może dlatego, że w skomplikowanym i nerwowo rozedrganym rytmie naszych dni, szukamy przeciwieństwa w syntezie i uproszczeniu, w stabilizacji zasad i statyce układu. Człowiek, zagubiony w chaosie różnorodnych uczuć i namiętności, wraca instynktownie do źródła genetycznych pierwiastków sztuki — naśladuje naturę raczej w jej działalności stworzycielskiej, aniżeli w jej kształtach przyrodzonych, widzianych „poprzez temperament".

Wstrzemięźliwość i prostota w malarstwie Wigi Walkerowej, która wystawia w Salonie Garlińskiego, wiąże niewątpliwie jej wysiłki z estetyką młodego pokolenia. Zagadnienia przez nią poruszone, nie są wprawdzie nowe, ale sposób i metoda ich rozwiązywania świadczą niewątpliwie o racjonalnej orientacji u tej malarki i o jej dobrym smaku — a to jest już bardzo wiele. Patrząc na jej prace uważnie i bez uprzedzeń, wyczuwamy szczerość i bezpretensjonalność tych malowideł, nie pozbawionych głębszego sensu plastycznego i wrażliwości na kolor. Szczególnie w „martwych naturach" Walkerowej, o dyskretnych, spokojnych harmoniach i ściszonych kontrastach barwnych, zalety tego malarstwa występują w całej pełni, dając wiele emocji kolorystycznych w dobrym gatunku. Śmielej operuje malarka kontrastami w portretach i studiach figuralnych — znać już u niej w tym rodzaju większą rutynę i doświadczenie, ale te kontrasty działają zgodnie raczej celem podniesienia wartości poszczególnych, sąsiadujących z sobą tonów, aniżeli z chęci podkreślenia dekoracyjnych zalet kompozycji. Są to właśnie zalety malarstwa opartego na walorze, na modulacji tonów, których opozycję łagodzi i uspokaja stopniowanie między dwoma barwami przeciwległymi.



WIGA WALKEROWA
Matka z dzieckiem

Malarstwo Walkerowej rozwija się pod znakiem dobrze obranej drogi.

KONRAD WINKLER

Odpowiedzi Redakcji

„Orchidea", poczta Nowy Dwór — Nowela *Pierwsza miłość* odpadła przy pierwszym czytaniu. Drukować jej nie będziemy. Rękopisy wysyłamy wyłącznie po otrzymaniu znaczków pocztowych na przesyłkę.

Godło „Facit indignatio versum" — Nowela została zakwalifikowana do drugiego czytania.

Godło „Kmieć" — Wszystkie nowele do zwrotu.

Godło „Włóczęga kresowy" — Nowela do zwrotu. Informacje, dotyczące przebiegu konkursu, zostały podane w n-rze 36, z dnia 9 września rb.

Godło „Czteroliść" — Nowela *Powrót Jana* została zakwalifikowana do drugiego czytania.

Godło „Czerwone maki" — Nowela *Karabin gospodarczy* — do zwrotu. Noweli pt. *Nocny patrol* nie mamy. Pod godłem „Juvincourt" jest nowela zatytułowana *Urlop z frontu*. Została ona zakwalifikowana do drugiego czytania.

Godło „I. K." — Nowela *Trzy listy* — do zwrotu.

Godło „Ted" — Nowela *Wielki człowiek* — do zwrotu.

Godło „Sim" — Nowela *Czarna topiel* — do zwrotu.

Godło „Krzyże" — Nowela do zwrotu.

Godło „13" — Nowela *Może przywidzenie?* — do zwrotu. Rękopisy można odbierać w redakcji codziennie w godz. 12—13. Pocztą wysyłamy po otrzymaniu znaczków na przesyłkę.

JAPOŃSKA BALLADA

Tokugawa, Togawa,
Tanikawa, agawa,
Toda, Tanabe,
Murobuse, Mabuse,
USA, kuse, Naruse,
Sasaki, Abe...

Coś na Złotej się stało,
Płową Azją powiało:
Za radą Janty
Organ anty-faszystów,
Anty-pro-totalistów
I innych anty

Wydał cały specjalny,
Kapitalny, genialny
Japoński numer!
Wznieśli gwałt pacyfiści,
Arywiści-artyści, —
Popłoch, krzyk, rumor...

Z rykiem pasji szamańskiej
Wypadł nagle z Ziemiańskiej
Blady Antoni:
Rzecz to wprost niesłychana!
Po Krzywicką, Bermana
I Boya goni.

„Moi państwo, to zdrada!
Czy to dzisiaj wypada —
Gdy ryczą Chiny
I gdy nawet tu, w kraju,
Słychać w dymach Szanghaju
Krwawe godziny,

Gdy czerwony brzask świtu
Wśród barykad Madrytu
Gasi łotr Franco,
Gdy w gruz lecą posągi —
Za japońskie szelągi
Kłaniać się tankom?

Jeździć wciąż po Hitlerze,
A pomagać tak szczerze
Wrogiej inwazji?
Kląć sacro egoismo,
A pochlebiać faszyzmom,
Że rodem z Azji?"

I tak gani, zawstydza
To Bormana, to Grydza, —
Na Boya zerka...
„Co wam Tokio i Kioto,
Żółte banki i złoto?
Szanujcie klerka!"

„Ty, ty — puknij się w głowę!
To są sprawy handlowe, —
Nie trzeba taić.
Zresztą — za chińskim murem
Nippon głosi kulturę
I hai-kai".

A Boy dodał: „Ty śmiej się!
Czy nie fajne te gejsie,
Jedwab, kimona?...
Twarz Krzywickiej się płoni:
Życiem płciowym w Japonii
Jest zachwycona.

Lecz Antoni uparty:
„Wolna myśl, wolne żarty —
Dowcip to marny!
Moja akcja jest czysta
Jam pur sang *pacyfista*
Humanitarny!

Ja zawołam policji!
Przez was dur azjatycki
Wnet się rozwinie.
Niech Grydz sam się blamuje!
Kto wraz z Mieciem wojuje,
Wraz z Mieciem ginie".

Nie pomogły perswazje —
Redaktor kochał Azję,
Stąd właśnie strata:
Zmartwił się niewymownie,
Kiedy spadła gwałtownie
Prenumerata.

Wtedy biedny Słonimski
Wyjął miecz karaimski
I ostrze zbadał,
Potem dotknął raz liry
I ciosem harakiri
Śmierć sobie zadał.

COH-I-NOOR



JAN LORENTOWICZ
NOWY AKADEMIK LITERATURY



MARIA KUNCEWICZOWA, LAUREATKA
NAGRODY LITERACKIEJ M. WARSZAWY

KSIĄŻKI NADESŁANE

ERYK M. v. KÜHNELT-LEDDIHN: *Jezuici — burżuje — bolszewicy*, powieść. Poznań. Wydawnictwo „Kultura".

T. POŻNIAK i H. DOBROWOLSKA: *Sterdyń, spółdzielcze miasto na Podlasiu*. Warszawa 1937. „Społem" Związek Spółdzielni Spożywców R. P.

KAROL KOŹMIŃSKI: *Kamienie na szaniec*. Lwów — Warszawa 1937. Książnica-Atlas.

JERZY PUTRAMENT: *Droga leśna*, poezje. Wilno 1938. Nakł. Oddziału Wileńskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich.

JO VAN AMMERS-KÜLLER: *Patrioci*, powieść historyczna. Przekład Henryka Leśniewskiego. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz**
WYDAWCA: **Tow. Wyd. „Droga" Sp. z o. o.**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.